

کوجی واکاماتسو: رابطه‌ی جنسی، سیاست و چهار بار در ثانیه

فردریک سنت هیلارا | معین رسولی

کوجی واکاماتسو اغلب به عنوان پدرخوانده‌ی پینک (صورتی) که یک ژانر سینمایی اروتیک است و از اواخر دهه‌ی 60 تا دهه‌ی 90 در ژاپن رونق داشته، قلمداد می‌شود. واکاماتسو، جوان زندانی و زورگیر سابق یاکوزا، تولید آثار خود را از اواسط دهه‌ی 60 - به تعداد حیرت‌انگیز بیش از 20 فیلم در سه سال - آغاز کرد، زمانی که مفهوم ژانر هنوز دچار سوءتعریف بود و پیش از آنکه استودیوهای بزرگ به آن متوسل شوند تا بخت شکست خورده‌ی خود را در دهه‌ی 70 وارونه کنند. آثار واکاماتسو از جهات مختلفی از سایر فیلم‌های آن دوره متمایز بود. فیلم‌های او نه تنها به سبب تجربه‌گرایی بی‌انتهایشان در فرم که به دلیل محتوای کاملاً سیاسی آن‌ها نیز به راحتی قابل تشخیص است. دهه‌ی 60 برای ژاپن دوره‌ای پر حادثه با اعتراضات گسترده علیه حضور نظامی آمریکا و ظهور نسل جدید متأثر از ارزش‌های آمریکایی و «معجزه‌ی اقتصادی» پس از جنگ بود. بیشتر این محتوای سیاسی که اغلب با انتقاد از جامعه‌ی ژاپن همراه است، از طریق طغیان امیال جنسی در فیلم‌ها منتقل می‌شود. انتقادهای شدید از ژاپن گاهی اوقات به صحنه‌هایی منتهی می‌گردد که تجاوز و خشونت جنسی در آن‌ها به عنوان استعاره‌ای برای همه چیز - از حضور نظامی آمریکا گرفته تا محدودیت‌های ظالمانه‌ی جامعه - مورد استفاده قرار می‌گیرند.

می‌توان از لحظه‌های زن‌ستیز محض در آثار او صرف‌نظر کرد، هر چند که این در نهایت به معنای نادیده گرفتن نقد سیاسی واقعی و قدرتمندی که محتوای فیلم‌ها را تشکیل می‌دهد، نیست. در هر حال هدف از این مقاله «رستگار کردن» فیلم‌های واکاماتسو نیست، بلکه روشن کردن مسئله از طریق درک دقیق زمینه‌ی سیاسی-اجتماعی‌ای است که فیلم‌ها در آن ساخته شده‌اند. و همچنین اشاراتی به تحلیل فرمالیستی، (هم‌چنان) انقلابی، حیاتی و ماهیت تجاوزکارانه‌ی آثار واکاماتسو.

این فیلم‌ها مخالفان خود را داشتند، مشهورترین آن‌ها دونالد ریچی بود که استدلال می‌کرد واکاماتسو «درام روانی جنسی شرم‌آور» ساخته و نویل بورچ به طرز مرموزی فرانسوی‌ها را ترغیب کرد تا «عمق بزرگ سینمایی» را در فرشتگان بی‌عصمت‌شده (1967) واکاماتسو ببینند. ریچی ادامه می‌دهد: «برای هیچ‌کس دلیل ساختن آن اثر غیر سینمایی توضیح داده نمی‌شود. بنابراین با کوجی طوری رفتار می‌شود که گویی آشغال‌هایش چیز مهمی هستند.»

معاشقه‌ی ژاپنی پرپیش‌گام نگاه چشم‌چرانانه‌ی استالین در فیلم اسرار پشت دیوارها

این توصیف موقعیتی است که به نظر می‌رسد فیلم‌ها را به کارکردهای ژانری خود فرو کاسته‌اند تا با آن‌ها درگیر نشوند. فیلم‌های پینکوی واکاماتسو دارای طرفدارانی نیز می‌باشند، منتقدانی مانند گو هیراساوا و آلبرتو توسکانو،

کسانی که به نظر می‌رسد قصد دارند فیلم‌های واکاماتسو را به چیزی ورای ظواهر ژانر، ارتقاء دهند. هدف من این نیست. من معتقدم این ژانر و تماشاگرانش در آثار واکاماتسو، نقشی اساسی ایفا می‌کنند، هم از نظر نحوه‌ی برخورد او با مسائل جنسی پست و ناخوشایند و هم از نظر آزادی در تجربه. این فیلم‌ها، فیلم‌های صورتی هستند و این معنای بدی ندارد. برای ارائه‌ی این بحث در این مقاله، فیلم‌های اسرار پشت دیوارها (1965) و وجد فرشتگان (1972) به‌عنوان مطالعات موردی استفاده می‌شوند.

وقتی صحبت از واکاماتسو می‌شود، ضروری است که ابتدا با بحث در مورد زمینه‌ای که فیلم‌های وی در آن ساخته شده‌اند، شروع شود. فروکاستن اثر به نکات مهم زندگی نویسنده‌ی آن بسیار آسان است اما زندگی‌نامه واکاماتسو با روایت معمولی فیلم‌سازان ژاپنی آن زمان (مدرسه‌ی فیلم، سپس دستیار کارگردان، سپس شورش و بعد موج نو) به اندازه کافی متفاوت است. واکاماتسو در سال 1936 در یک شهر کوچک شمال ژاپن به نام واکویا متولد شد و یکی از اعضای قشر ستم‌دیده‌ی اجتماعی در ژاپن به نام بوراکومین بود که تقریباً معادل «تسخیرناپذیران» هند می‌باشد. واکاماتسو که از جریان اصلی جامعه اخراج شده بود در جوانی به گروه یاکوزا پیوست و به‌عنوان «نگهبان امنیتی» در -صحنه‌ی فیلمبرداری فیلم شروع به کار کرد. از آن جا بود که او تصمیم گرفت به کارگردانی فیلم‌های کم‌هزینه‌ی ارو-داکشن (آموزشی اروتیک) بپردازد. پیشرفت بیش از پیش وی به‌عنوان یک هنرمند تا موفقیتهای بین‌المللی اش پس از حدود 20 فیلم از سال 1963، در جشنواره‌ی فیلم برلین در سال 1965 با اسرار پشت دیوارها، فیلمی که دولت ژاپن آن را «رسوایی ملی» می‌دانست، همراه بود. واکاماتسو سپس از فیلم‌های استثماری اولیه‌ی خود به سمت یک سینمای بلندپروازانه‌تر، تجربی و کاملاً سیاسی حرکت کرد.

رابطه‌ی جنسی پرشور با سیاست‌های رادیکال در فیلم وجد فرشتگان

با ظهور دهه‌ی 1960 به‌عنوان یکی از پرتلاطم‌ترین دوره‌های سیاسی در تاریخ ژاپن، جو سیاسی رادیکالی به‌وجود آمد. همانند غرب، نسل جدید سیاست‌زده‌ی ژاپن، شروع به بلندکردن صدای خود کرد که شدیدترین نمونه‌ی آن شورش‌های دانشجویی بود که هدف آن بیشتر مقابله با تجدید حضور نظامی آمریکا در خاک ژاپن بود. نسل جوان خود را دو تکه بین دو قطب شرق و غرب می‌دید. پس از پایان جنگ جهانی دوم و حادثه‌ی دو بمب اتمی، ژاپن کشوری در بحران، زخمی و سرگشته بود. آمریکا از طریق نفوذ هژمونیک خود در اکثر حوزه‌های جامعه، مجموعه‌ی جدیدی از ارزش‌ها را با محوریت فردگرایی و سرمایه‌داری تحمیل می‌کرد. در همان زمان ارزش‌های سنتی ژاپن که پیش از فرد برزندگی جمعی تأکید داشته و پیروی از اقتدار را حمایت می‌کردند، از ترس بازگشت به روزهای تاریک امپریالیسم ژاپن، تبدیل به یک تابو شده بود. از طریق این تنش، چپ رادیکالی ظهور کرد که می‌توان آن را به‌عنوان نفی ارزش‌های غربی و بازگشت به سمت ارزش‌های جمعی در چارچوب وحدت طبقاتی تلقی کرد.

در همان زمان معجزه‌ی اقتصادی پس از جنگ به سرعت در حال ایجاد یک طبقه‌ی متوسط مرفه بود که اختلاف بین ارزش‌های غربی و ژاپنی را پس از شکست جنبش چپ رادیکال در اوایل دهه‌ی 1970 تقسیم می‌کرد. هم‌زمان با این امر در نتیجه‌ی سانسوری سرو صدا در قالب فیلم‌های اروداکشن (آموزش اروتیک) و پیش‌درآمد سینمای صورتی، زمینه را برای ظهور بازار جدیدی از فیلم‌های صریح‌تر جنسی ایجاد کرد. واکاماتسو ترکیبی از این دو جریان است، تفسیر سیاسی و محتوای صریح جنسی که برای مستندسازی و تسخیر نسل جوان پرشور به‌کار می‌رود. فیلم‌های او نیز با پیمودن مرز

باریک بین کاوش در رابطه‌ی جنسی پیچیده‌ی مخاطبان ژاپنی و دامن زدن به آن، خود را به سمت همین مخاطب سوق می‌دهند. بدین معنا وقتی من از این پس از «ما» استفاده می‌کنم، باید درک شود که هم به نویسنده و هم خواننده‌ی معاصر این مقاله اشاره شده و هم به مخاطبانی که فیلم‌ها را هنگام اکران تماشا کرده‌اند. مهم است که هنگام تماشای آن فیلم‌ها، مخاطب مورد نظر خود را این‌گونه به خاطر داشته باشید، مردانی که عمدتاً ذهنیت جنسی دارند و احتمالاً از امیال و منابع سیاسی واکاماتسو آگاهی دارند.

در واقع این فیلم‌ها برای مخاطبان مرد از طریق توزیع در زنجیره‌های تأثیر خصوصی و برای انواع روابط جنسی مورد نظرشان در نظر گرفته شده است. زنان در این فیلم‌ها معمولاً مورد تجاوز و تعرض قرار می‌گیرند. آنها اغلب مجاز به انتقام‌گیری هستند اما این مسئله این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که برای اکثر مخاطبان علاقه‌ی اصلی این فیلم‌ها در لذت جویی محض آن‌هاست، لذتی که اغلب جنسیت‌گرا و خشونت‌بار نیست. آیا فیلم‌ها سیاستی دوگانه را برای تماشاگران زن و مرد (بالقوه) در پیش می‌گیرند؟ این با توجه به هدفمندی کارگردان، سوال پیچیده است. آیا واکاماتسو بدون علاقه به صحنه‌های جنسی از ظواهر ژانر برای ارائه‌ی پیام‌های سیاسی خود استفاده می‌کند تا مخاطبان را به سخنان انقلابی خود جلب کند و یا بیشتر در یک نمایش خشن جنسی مشارکت دهد؟ آیا این نگرش پیام او را لکه‌دار می‌کند؟ آیا او می‌تواند انقلابی صادقی باشد در حالی که هنوز در حال ترویج مسائل جنسی‌ای که گویی مرد سالاری را دوباره تأیید می‌کند، است؟

لزوم درگیر شدن با واقعیت‌های بینشی این فیلم‌ها، به واسطه‌ی ماهیت نسبتاً پنهان آن‌ها تشدید می‌شود. فیلم‌های او به منظور خروج از ژانر ساخته نشدند. هدف آن‌ها این بود که یک راز کوچک و تاریک باقی بماند که در نمایش‌های خصوصی برای درک مخاطبان اکران شوند. پس چرا دیگر دولت به این سرعت به آنها برچسب «رسوایی ملی» می‌زند؟ به نوعی موقعیت «شرم‌آور» آن‌ها می‌تواند در مورد جامعه‌ی متنفر از آنها و جامعه‌ای که در پی آنها است، باشد. اما برای دستیابی به این دانش، یک درک قوی و به نوعی همدلی با مخاطب ضروری است. این فیلم‌ها جهانی را ارائه می‌دهند که در آن رابطه‌ی جنسی، تروما و سیاست از هم جدا نیستند، بنابراین ما باید افرادی را که با میل و رغبت وارد آن فضا می‌شوند، درک کنیم.

اولین فیلم واکاماتسو که به شکل بین‌المللی شناخته شد، در حکم جمع‌بندی کامل این فرآیند است. رازهای پشت دیوارها با اوضاع سیاسی و رابطه‌ی جنسی پیچیده‌ی شخصیت‌های خود درگیر می‌شود تا یک فیگور قاطع از نسلی که بین گذشته‌ی خشونت‌آمیز و آینده‌ی ناخواسته، در هم شکسته شده، ایجاد کند. این رابطه‌ی پیچیده با گذشته، که در یک صحنه‌ی جنسی در پیش‌زمینه‌ی رفتار استعاری واکاماتسو از جنسیت صریحاً بیان شده است، اینجا در متن زیر روشن است. زنی با یک بازمانده از بمباران اتمی رابطه‌ی جنسی برقرار کرده و دستانش روی جسم زخمی او تا آخرین دم باقی می‌ماند در حالی که تصویری از استالین در پس‌زمینه به‌طور نمایی قابل مشاهده است. رابطه‌ی جنسی، جنگ، تروما و سیاست همه در هم آمیخته‌اند و تصویری پیچیده از یک میل جنسی تروماتیک را به تصویر می‌کشند. سپس هنگامی که این زن در نمای نزدیک (کلوزآپ) به ارگاسم می‌رسد، تصاویر بمباران اتمی هیروشیما و اعتراضات دانشجویی بر روی هم منطبق می‌شوند و قاطعانه لذت جنسی او را با اوضاع سیاسی پیوند می‌دهند. به نظر متناقض می‌رسد که شخصیت‌ها از این آمیختگی وحشیانه‌ی غیرقابل تحقق و سیاست‌های رادیکال، لذت جنسی می‌برند. واکاماتسو به‌صورت بصری امیال جنسی آشفته و تروماتیک نسل خود را بیان می‌کند، مثلث عجیب رابطه‌ی جنسی، خشونت و

سیاست.

ادغام تصاویر اعتراضات دانشجویی در کنار همسویی روزافزون واکاماتسو با سیاست چپ رادیکال که در فیلم‌های بعدی او مانند شکار جنین در خفا (1966) یا فرشتگان بی عصمت شده (1967) آشکار است، هر دو استعاره‌ای از خشونت علیه زنان برای انتقاد از طبیعت ظالمانه‌ی اقتدار را نشان می‌دهند. واکاماتسو اسرار پشت دیوارها هنوز («راه حلی») یا حداقل جنبشی برای اتصال به انرژی انقلابی خود پیدا نکرده است. در این مرحله وی هنوز در حال مستندسازی شورش است و در این موارد اعمال خشونت‌آمیز بدون هدف خاصی بروز می‌کنند.

واکاماتسو از روش مشابهی برای نقد حضور پررنگ فرهنگ آمریکایی در ژاپن استفاده کرده و با دستیابی مردان جوان به خیالات جنسی آن را نشان داده است. در صحنه‌ای که شخصیت اصلی داستان خودارضایی می‌کند، واکاماتسو نمای ارگاسم‌اش را که تصاویر پورنوگرافی غربی را بر روی آن قرار داده با نمای نزدیک (کلوزآپ) می‌گیرد و رسماً تخیلات جنسی آلوده‌ی جوانان ژاپنی را به تصویر می‌کشد. وام گرفتن از توسعه‌ی جوآنا ماریا رودریگز پیرامون رابطه‌ی جنسی مطلق در تفکر از طریق کنش متقابل پیچیده‌ای که واکاماتسو ایجاد کرده، مفید واقع می‌شود. این امر همچنین امکان مخاطب بودن زن را نیز فراهم می‌کند که می‌تواند از فیلم‌ها لذت ببرد و شاید به طور کامل تری در پروژهِی انقلابی پشت فیلم شرکت کند. رودریگز در تلاش برای درک کنش جنسی خشونت‌آمیز نژادی نسبت به زنان لاتین تبار، قدرتی از نوع خیالات جنسی را تشخیص داده که می‌گوید «ما را به مثابه‌ی سوژه‌های جنسی نامناسب سیاست فمینیستی نشان می‌دهند» (152)، احتمالات واکنش به آن را همچون روشی سودمند برای درگیر شدن با سیستم‌های قدرت در معرض دید قرار می‌دهد.

ایده‌های رودریگز به ما این امکان را می‌دهد تا کاملاً با پیچیدگی و روان بودن استفاده‌ی واکاماتسو از رابطه‌ی جنسی و نوع صحنه‌هایی «که به فانتزی‌های روانی ما راه می‌یابند و در شرم‌آورترین تخیلات ما قرار می‌گیرند» درگیر شویم (153). این تعامل با تخیلات جنسی مخاطب به این فیلم‌ها قدرت عجیب و غریب و پیچیده‌ای می‌بخشد. مانند شخصیت‌هایی که با روابط جنسی خود در صفحه‌ی نمایش کشتی می‌گیرند، نمایش واکاماتسو از روابط جنسی متأثر از ترومای جنگ و برخورد ارزش‌ها برای ایجاد احساس ناخوشایند که متناقضاً تماشاگر را بیشتر به سمت تجسم احشایی مضمئزکننده سوق می‌دهد. رودریگز بیشتر استدلال می‌کند که نکوهش «همچنین به محلی تبدیل می‌شود که از طریق آن خصوصیات تجسم مادی قدرتمندترین نفوذ خود را اعمال می‌کند و آن را به گونه‌ای اعمال می‌کند که ما را به مواجهه با بدن‌های دارای احساس خود بازگرداند» (141). واکاماتسو در این رابطه‌ی قدرت بین ناخوشایندی و تجربه‌ی تجسد یافته می‌کوشد یک بحث سیاسی را بیان کند نه یک پیام کهنه، سفت و سخت بلکه یک تعامل پیچیده با نظام‌های ظالمانه‌ی قدرت که خود را در هر بخشی از جسم و جان فرد جا انداخته‌اند. حتی هنگامی که سه‌گانه‌ی گذشته، سیاست و روابط جنسی در یک تصویر واحد وجود دارد، ترسیم آن به همان اندازه در ذهن بینندگان نامشخص و همیشه در حال تغییر است. هیچ موقعیت و سلسله‌مراتب ثابتی وجود ندارد. هر عنصر مانند مایعات مختلف در یک لیوان یکدیگر را آلوده و مخلوط می‌کند. وضعیت‌های فوق‌العاده‌ای (سوپرپوزیشن‌ها) با تصاویری که مرتباً شکل می‌گیرند و هر حرکت ایجاد تعامل بین لایه‌های متفاوتی است که نشان‌دهنده‌ی نمایشی کامل و فرمال از این امر می‌باشد.

با این حال واکاماتسو به سادگی نمایانگری این واقعیت‌ها نیست، او ما را مجبور می‌کند تا با این تصاویر درگیر شویم و

به هم‌دستی و مشارکت خود در آنها اعتراف کنیم. یکی از راه‌هایی که او این کار را انجام می‌دهد، پر کردن فیلم با تصاویری برای چشم‌چرانی است. یکی از درگیری‌های اصلی فیلم حول چشم‌چرانی شخصیت اصلی است و ناامیدی جنسی او که با مشاهده‌ی رابطه‌ی جنسی همسایگانش بیشتر می‌شود. با این حال او تنها شخصیت فیلم نیست که چنین امیالی را از خود نشان می‌دهد، شخصیت‌های دیگر از پشت پرده‌ها و شکاف صندوق‌های پستی خانگی نگاه می‌کنند. اسکوپوفیلیای (چشم‌چرانی یا تماشاگری جنسی) اصلی سینما که لورا مالوی جداگانه در خلاصه‌ی داستان فیلم به اشتراک گذاشته شده و همین امر باعث شناسایی بیشتر مخاطب و شخصیت می‌شود و ما را همچون حامل نگاه هم‌دست در عمل چشم‌چرانی آشکار می‌کند.

اسرار پشت دیوارها نمای نزدیک یک زن است که مستقیماً به دوربین خیره شده است و ما را به این فکر می‌اندازد که فیلم به همان اندازه که ما آن را تماشا می‌کنیم، ما را تماشا می‌کند. در این تعامل بین تماشاگر و تماشا شده است که واکاماتسو مخاطب را در آن میان قرار می‌دهد و آنها را وادار می‌کند تا از یک سو با تخیلات جنسی که فیلم به تصویر می‌کشد درگیر شوند اما همچنین آن‌ها را به یاد نیروهای سیاسی واقعی در پشت تخیلات جنسی می‌اندازد. چشم به ما می‌فهماند که ما را تماشا می‌کنند و در پایان فیلم، ناگهان عنوان روزنامه‌ی «زن خانه‌دار در یک مجتمع مسکونی توسط دانش‌آموز دبیرستان به قتل رسید» و یک رادیو با صدای بلند، واقعیت آن تصاویر را یادآوری می‌کند. ما این تخیل را تجربه می‌کنیم اما پس از بازگشت روشنایی به سالن سینما باید به دنیای واقعی بازگردیم. واکاماتسو جنسیت و سیاست را با هم ادغام کرده و ما را مجبور می‌کند که هم‌دستی و ارتباط پیچیده‌ی خود را با آن شخصیت‌های در اسرار پشت دیوارها درک کنیم.

در طول هفت سال و چندین فیلم بعدی که ساخته شد در این زمان، سال 1972 واکاماتسو پس از اکران ناامیدکننده‌ی داخلی اسرار پشت دیوارها (استودیوی نیکاتسو ترجیح داده بود فروش فیلم را نازل کند تا از خشم هیئت رتبه‌بندی ژاپن جلوگیری کند) از سیستم استودیو خارج شد و شرکت تولیدی خود را تأسیس کرد. او نسبت به لحن استبدادی چپ رادیکال احتیاط کرده و اکنون به نظر می‌رسد در ناکامی پروژه‌ی آن‌ها مجبور به تعریف مجدد روش خود شده است. با این وجود دروجد فرشتگان اهداف انقلابی را ادامه می‌دهد که در مجموعه‌ی آثار او در جریان است و این باریک دیدگاه سیاسی کاملاً شخصی را به نمایش می‌گذارد.

این فیلم پویایی قدرت جنبش‌های چپ رادیکال را هدف قرار می‌دهد و داستان گروهی از فعالان سیاسی را روایت می‌کند که پس از خیانت توسط رهبران‌شان به پارانویا، خشونت و تمایل جنسی شکنجه‌وار دچار می‌شوند. این فیلم انتقاد خود را به هرگونه اعمال قدرت حتی در مورد آدم‌های سطحی «خوبی» که برای اعتقادات خود می‌جنگند، گسترش می‌دهد. این فیلم نشان می‌دهد که چگونه حتی گروه انقلابی از ابزارهای اقتدارگرایانه رابطه‌ی جنسی و خشونت برای کنترل پیروان خود استفاده می‌کند. درست مانند جامعه‌ی اصلی که در صحنه‌ای دو شخصیت تا زمانی که مشخص کنند سلاح‌های خود را کجا پنهان کرده‌اند، مورد ضرب و شتم و تجاوز قرار می‌گیرند. در فیلم‌های قبلی او، کارگزاران قراردادی شرور قدرت مانند شخصیت رئیس درشکار جنین در خفا بودند اما در اینجا واکاماتسو انتقاد خود را به هر نهاد آلوده به پارادایم‌های قدرت گسترش می‌دهد.

واکاماتسو روش‌هایی را نشان می‌دهد که در آن افراد در ساختارهای قدرت و با تجزیه‌ی سیستمی سابق هر شخصیت

در قدرت غیرقابل اعتماد، چگونه جذب و دفع می‌شوند. این در چندین صحنه نشان داده می‌شود که در آن از رابطه‌ی جنسی همانند امتیازی برای چانه‌زنی یا تحقیر یکدیگر استفاده می‌شود (در بیشتر موارد زن و مرد شرکت می‌کنند). حتی به نظر می‌رسد واکاماتسو خود در صحنه‌ای نقش دارد که به‌عنوان یک عکاس شهوت‌ران برای برافروختن خشم اعضای دیگر گروه از دو زن در حال رابطه‌ی جنسی عکس می‌گیرد. در این جهان همه در تلاشند اقتدار خود را بر یکدیگر برقرار کنند و برای این کار از ابزارهایی استفاده می‌کنند که جریان اصلی جامعه برای سرکوب مردم به‌کار می‌برد.

این فیلم بیزاری واکاماتسو از جنبش‌های سازمان‌یافته و شیوه‌هایی که اشکال موجود قدرت و ستم بر افراد را تداوم می‌بخشند را نشان می‌دهد. صحنه‌ی آخر یک سکانس سبکی وحشیانه است که می‌توان آن را به‌عنوان خودتخریبی فیلم و هر چیزی که شبیه یک قانون در حال نقض است، تعبیر کرد. گویی پیام این است که اگر ما در جهانی حضور داشته باشیم که ظلم و ستم در همه جای آن حتی در هنر انقلابی نقش بسته ممکن است آن را منهدم کنیم. موسیقی جاز افسارگسیخته ناگهان بر روی تصاویر متزلزل مردم در حال دویدن و انفجار، پخش و متوقف می‌شود. این فیلم بدون توجه به انسجام زمان و مکان، تصاویر را قطع می‌کند. این به نوعی خلاصه‌ای از فلسفه‌ی انقلابی وی است که تنها ایده‌آل انقلابی واقعی یک ایده‌ی فردی است. وجد فرشتگان واکاماتسو را همچون صدای مهم مخالف و تفسیر سیاسی‌ای که الهام درونی خودش را دنبال کرده در حالی که هنوز هم در آن ژانر سینمای صورتی قابل تشخیص است، به هم پیوند می‌زند.

فیلم‌های واکاماتسو یک کارگردانی واقعی سیاسی و فرمال را نشان می‌دهد و به‌سادگی استثماری کم‌بها نیست. او در اسرارپشت دیوارها از امیال جنسی پیچیده‌ی شخصیت‌های خود و مخاطبانش برای بیان عقاید خود در مورد جامعه استفاده کرده و در وجد فرشتگان، ایده‌های انقلابی واقعی خود را بیان می‌کند. اما این امر او را از ژانری که به کار می‌گیرد منفصل نمی‌کند. رابطه‌ی جنسی بخشی جدایی‌ناپذیر در این فیلم‌ها است و مخاطبانی که با آنها درگیر می‌شوند نیز همین‌گونه هستند. واکاماتسو، هنرمندی یگانه با دیدی منحصر به فرد است اما این در دنیای سینمای صورتی یک استثناء نیست.

لینک مقاله اصلی